



Claudia Aravena e Iván Pinto. 2017.
Visiones laterales. Cine y video experimental en Chile (1957-2017). Santiago de Chile, metales pesados. ISBN 978-956-9843-419, pp. 271.

María Rita Moreno

Instituto de Ciencias Humanas, Sociales y Ambientales (INCIHUSA)
Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET)

Hacia 1942 Theodor Adorno terminaba un escrito vinculado a sus reflexiones sobre los productos culturales. Ese texto, que nunca fue publicado, era aludido por su autor como «la parte no impresa» del capítulo sobre la industria cultural de la célebre obra escrita junto con su compañero Max Horkheimer titulada *Dialéctica de la ilustración*. Incluido como anexo en una de sus ediciones¹, el pasaje contiene una afirmación importante para el cuerpo de la estética adorniana. Apenas en la tercera página, y de manera subrepticia, se declara que lo ideológico de un producto cultural reside en el énfasis que éste pueda hacer respecto de la mera existencia: las imágenes devienen cómplices de una industria signada por el modo de producción capitalista en la medida en que se tornan inmediatas, devota duplicación del orden normalizado, “copia exacta, acreditada y fiel del trocito de realidad correspondiente” (Adorno, T. y Horkheimer, M. 2007, 283). Con la liquidación de la oposición entre imagen y realidad empírica, la primera adquiere mero carácter parasitario y rehúsa todo trabajo de la fantasía al repudiarlo como impertinente.

Contra la imposición de lo siempre igual, aparece en el paisaje estético la obligación de lo nuevo. Ella “se actualiza en la idea de lo experimental, que al mismo tiempo transfiere de la ciencia al arte el uso consciente de los materiales, contra la noción de un proceder orgánico inconsciente” (Adorno, T. 2011, 57). Lo violento en lo nuevo es lo que, desde la perspectiva del filósofo alemán, define la especificidad de lo experimental en las empresas artísticas que durante el siglo XX asumieron el epíteto: en lugar de reproducir el orden de cosas, lo experimental se individualiza al introducir con violencia transformadora una novedad.

¹ Se trata de la edición de las obras completas de Adorno por Shurkamp Verlag, de 1981. En 2007, Akal edita la misma versión traducida al español.

Sin obviar la lucidez del filósofo frankfurtiano, pero asiendo no obstante la responsabilidad supuesta en una reflexión de orientación material, surge una serie de interrogantes: ¿resulta pertinente introducir esta conceptualización de lo experimental a la hora de pensar de manera situada los actos artísticos gestados al calor de las particularidades latinoamericanas? ¿Existe algo así como «lo experimental» en el sentido en que lo indica el filósofo frankfurtiano en las producciones artísticas del Cono Sur? Si así fuera, ¿cuál es el cariz propio de tales empresas? ¿Cuál es el sentido de la violencia de la novedad y de qué manera se determina ella misma? Si la respuesta fuera, por el contrario, negativa, ¿en qué sentido se habla aquí también de «lo experimental»? En uno y otro caso, ¿qué circunstancias determinan la emergencia de tales intentos? ¿Cuáles son los modos en que se constituye lo pretendidamente experimental? ¿Experimentación respecto de qué?

Todas estas preguntas abren un horizonte amplísimo sobre el que trabajar. Intentar abordarlas podría acarrear las fuerzas reflexivas hacia una desprolija vaguedad -si se pretendiera responderlas todas en simultáneo-, o hacia una analítica descripción cuya especificidad imposibilite tejer relaciones críticas -si se aislara un solo punto de la constelación-. No obstante, existe, por lo menos, una tercera vía: abordar la complejidad de cada una de esas inquietudes arribando a categorías que permitan ordenar las reflexiones y desplegarlas en su problematicidad concreta.

Este último intento podría encontrar un referente y una ejecución recta en *Visiones laterales. Cine y video experimental en Chile (1957-2017)*. El libro, editado por Metales Pesados en 2017, fue escrito por Iván Pinto Veas y Claudia Aravena Abughosh, dos pensadores y hacedores culturales del país trasandino cuyas amplias y disímiles trayectorias le brindan a la reflexión que aquí ensayan una sutileza disciplinar de provecho.

Si pretendiésemos exponer la forma de este libro, deberíamos comenzar mencionando uno de sus partes principales. Este fragmento fundante impregna con su presencia la estructura del libro entero; sin embargo, no podríamos encontrarla en el índice. Este soporte impalpable alude más bien a la concreción de una práctica precedente, la cual le marca el pulso al ritmo del texto y las inquietudes que él suscita: *Visiones laterales* surge de una muestra homónima llevada a cabo por Pinto y Aravena en la Cineteca Nacional de Chile durante 2013 y 2014. Esta muestra, un auténtico ejercicio de la mirada cuyo eje de gravitación se configuró a partir de las prácticas audiovisuales experimentales, actúa como punto de fuga desde el cual se trenza no sólo un panorama imaginativo, sino también interrogaciones-proyectiles. *Visiones laterales. Cine y video experimental en Chile (1957-2017)* responde, consecuentemente, tanto en su germen como propósito, a un espíritu que, lejos de determinar aserciones concluyentes disfrazadas de reflexiones, asume la complejidad supuesta en un pensar que se permite ser interpelado por la

exuberancia epistemológica y política de las imágenes.

La práctica curatorial que actúa como epicentro del texto se prolonga en cada una de sus partes, pues incursionar en este libro supone adentrarse en una esfera que logra conmocionar los sentidos e inquietar la imaginación. Cada uno de sus capítulos despliega una extremidad diferente del cine y video experimental chileno de la segunda mitad del siglo XX.

La introducción, la primera parte escrita de esta muestra audiovisual curada por Pinto y Aravena, introduce al lector de un golpe en la sintonía categorial que hilvana los distintos momentos de esta propuesta teórico-visual. Su título, *Campo expandido*, explicita la categoría con la cual se ejecuta una apertura y una ordenación: la de la multiplicidad de las imágenes en que se detiene la reflexión aquí propuesta. «Campo expandido» remite a “un conjunto de prácticas que trabajan en zonas fronterizas y de difícil catalogación, pero que se caracterizan por una clara vocación exploratoria y analítica de la imagen en movimiento en distintos soportes y espacios de circulación” (Aravena, C. y Pinto, I. 2017, 7). Estas prácticas aluden a aquellas formas audiovisuales experimentales elaboradas en Chile desde 1957 hasta 2017. Es preciso hacer notar que esas formas audiovisuales experimentales incluyen las imágenes pensadas como cine y video, pero se extienden también a nociones como las de video-arte, cine-expandido, video de artista, video-instalación, video-creación, documental experimental y ensayo audiovisual. Ellas, emergidas en tanto ejercicios de la imagen, no son sometidas a una mera descripción externa ni tampoco son catalogadas en una recopilación lineal de trabajos; por el contrario, lo que los autores de este libro intentan es situar cada una de las imágenes en su espacio de pertenencia. Así entonces, aunque no se subsumen las imágenes en categorías o clasificaciones prefabricadas, no obstante no se renuncia al desafío de intentar pensarlas con las lógicas propias de la sensibilidad y el entendimiento. Ni de un lado, ni del otro: una de las virtudes de *Visiones laterales* radica en su capacidad de entreverar palabras con imágenes de modo tal que cristalice la zona fronteriza donde emergen y arraigan los problemas vinculados al cine y audiovisual.

En ese sentido, el recorrido histórico que se propone en este texto rescata la actualidad de esas prácticas audiovisuales como parte de una genealogía viva que pone de manifiesto que el audiovisual experimental, en tanto campo de tensión, no constituye una historia lineal ni progresiva pero que, empero, es susceptible de ser definida en la precisión de su inscripción socio-histórica. Es a partir de esa misma genealogía desde donde germina uno de los vectores que impulsan todo el planteo contenido en *Visiones laterales*: la idea de experimentalismo.

Aravena y Pinto sostienen que la escena audiovisual chilena no se ha caracterizado por un planteamiento estético común, sino por el hecho de que sus protagonistas han compartido espacios y tiempos políticos reales (de manera paradigmática, el contexto de dictadura y el

Festival Franco Chileno de Video Arte). En este contexto, la lectura de aquella genealogía posibilita afirmar que “aquello que ha sido llamado ‘experimental’ en el ámbito audiovisual, ha estado vinculado a cierta disposición empírica de las herramientas de expresión” (Ibídem, 11). Si bien hay diversas aproximaciones teóricas y expresiones visuales a lo largo de las décadas seleccionadas para analizar, la constante característica de lo experimental ha sido su vocación subversiva.

Por eso los autores han tornado este rasgo en el criterio de selección de las imágenes movimiento y las propuestas teóricas trabajadas en este libro, el cual excluye, en consecuencia, las producciones que parecen experimentar con la imagen movimiento, pero que omiten sin embargo una reflexión sobre sus propias condiciones de producción. Lo experimental cobra espesor entonces en cuanto se señala la criticidad específica emergida de su inscripción histórica. Es a partir de ella que su crítica se configura como una política de las imágenes y una consideración sobre el propio objeto, las cuales dibujan el contorno de lo experimental no sólo en el señalamiento del continente de un contenido, sino también al situar la pregunta por aquel lugar ideológico que arbitrariamente lo escinde (Ibídem, 13).

Así pues, lo que sostiene la indagación que llevan a cabo los curadores de esta propuesta teórico-visual es la profundización de «lo experimental» al ligarlo en sus cimientos con la pregunta por la experiencia. Ella integra el espesor cualitativo y el fundamento epistémico de la imagen en movimiento y abre el juego a la pregunta *Qué es lo que se ve* (Ibídem, 14 y 15). En esta interrogación cobra sentido aquella categoría basal previamente señalada –la de «campo expandido»– a la vez que resuena la crítica más profunda de la imagen experimental: aquella que, al cuestionarse sus propias condiciones de producción, expande las capacidades críticas de los dispositivos generadores de imágenes y, con ello, el campo mismo de la imaginación contemporánea.

El primer capítulo de este campo expandido se titula *Una cronología crítica* y está constituido por un conjunto de obras que pinta el panorama histórico que *Visiones laterales* se propone abarcar. Son, en total, veinticuatro obras; la primera, de 1957, la última, de 2011. En este recorrido cada una de las paradas está señalada por la presencia de un fotograma a color y de un breve pero contundente comentario firmado por uno u otro de los autores. *Mimbres* (1957, 16 mm), de Sergio Bravo; *La maleta* (1963, 16 mm), de Raúl Ruiz; *In the Beginning* (1997, video), de Juan Downey; *Las cantatrices* (1980-1981, video-instalación a cuatro canales) de Carlos Leppe; *Panorama de Santiago* (1981, video), de Carlos Altamirano; *Sueños de hielo* (1993, 16 mm, color), de Ignacio Agüero; *Moción de orden* (2002, video-instalación, intervenciones de site specific), de Lotty Rosenfeld y *Ningún lugar en ninguna parte* (2004, video), de José Luis Torres Leiva son algunos de los puntos que conforman la superficie de este

capítulo.

Salta a la vista que este camino, tal como se advirtió, no encuentra su unidad ni en los formatos ni en los temas abordados, sino que las distintas maniobras convergen en la construcción de una imagen atravesada por la experimentalidad. Cada ejemplar aparece como un intento particular y a la vez problemático de la experimentación y habilita la lectura de “una trama histórica del experimental que hace visible una zona situada críticamente ‘entre’ campos, que obliga a pensar retrospectivamente a cada uno de ellos (cine, video, artes visuales) y su forma de organización histórica” (Ibídem, 17).

A partir de este entramado visual se da forma a un ensayo, el cual constituye el cuerpo de *Cine y video experimental 2000-2017*. Este capítulo, el segundo escrito, propone un itinerario de prácticas de la imagen que señalan zonas en tensión y transformaciones del audiovisual-experimental chileno de los últimos años. Si el primero de los capítulos ensaya una ordenación de ejemplares experimentales de la imaginaria chilena, este capítulo, en cambio, da cuenta de la vívida expansión de ese campo en sus actuales divergencias: hace escala en las “prácticas fronterizas” (Ibídem, 103) que se mueven entre diversos espacios institucionales, géneros discursivos, soportes y formatos de exhibición cuyos rasgos característicos son la institucionalización y las preocupaciones estéticas vinculadas a la exploración del medio. Se esbozan, además, algunos puntos de encuentro y desencuentro entre esas preocupaciones, entre las que cabe mencionar la crítica a la imagen en cuanto crítica de sus condiciones técnicas y materiales; los desplazamientos de los límites de la experiencia audiovisual en la particular articulación de imagen, tiempo y objeto; la cuestión de la memoria como materia constitutiva de la producción artística nacional; la denuncia de los abusos de la representatividad del otro cultural o étnico; la expansión de las posibilidades expresivas del documental y su heterodoxia metodológica; entre otros.

La tercera sección escrita de *Visiones laterales*, titulada *Sobre video, revisando historia*, ejecuta la apertura de otros mapas posibles de lo visual-experimental, la del video precisamente. Esta parte está constituida por cuatro entrevistas a actores relevantes de la estética chilena ligados especialmente a la escena germinal del audiovisual de la década del ochenta. La primera conversación se edifica con la presencia de Justo Pastor Mellado (partícipe, curador, teórico y gestor de festivales audiovisuales del país trasandino). En ella se reconstruye la escena del video-arte de los '80 a la vez que se reactualiza una reflexión en torno a su historización. En segundo lugar, el diálogo mantenido con Néstor Olhagaray (profesor y creador y director de la Bienal de Artes Mediales desde 1993) tematiza los distintos contextos y dificultades que ha tenido que sortear la imagen experimental para encontrar su lugar y observa algunas transformaciones del campo en los últimos veinte años, “documentando por vía de su testimonio

procesos e interrogantes sobre la constitución del campo de la imagen movimiento experimental” (Ibídem, 163). A continuación, la conversación con Sebastián Vidal (curador de arte independiente y director del programa de Historia del Arte de la Universidad Alberto Hurtado) intenta reconstruir desde el presente la memoria de un proceso -sus actores, obras y discursos menos visibles- en el diálogo entre tradición y contemporaneidad. Por último, el registro de la charla mantenida con Valentina Montero (periodista e investigadora) se detiene en los escenarios previos y posteriores a la década del noventa con el fin de reflexionar sobre los procesos y transformaciones del video y las artes mediales.

El cuarto capítulo de la obra, *Memorias de campo*, prosigue en la recolección de pistas útiles en la historización del cine y video experimental chilenos. En este caso, Pinto y Aravena ponen a disposición documentación vinculada particularmente a la década del ochenta: se trata de textos que establecen antecedentes fundamentales para la reflexión sobre el audiovisual experimental. Los textos de Héctor Soto (1986), Nelly Richard (1986), René Naranjo y Víctor Briceño (1986), Lupe Santa Cruz (1989) y Guillermo Cifuentes (2007) constituyen otro punto de fuga desde el que cartografiar las producciones chilenas en cuestión. En ellos se profundiza la reflexión en torno a la diferencia entre el cine y el video-arte, el itinerario de la producción de video-arte en Chile y sus modalidades alternativas de ocupación del medio, las propiedades específicas del video en la perspectiva de Juan Downey, la gravitación contrariante del video en relación con los sueños culturales hoy dominantes, etc.

A modo de apéndice, Aravena y Pinto diseñan dos cronologías de la imagen movimiento experimental. Ambas se estructuran en las entradas “Categoría”, “Año”, “Tipos de desarrollo” y “Obras relevantes”; sin embargo, no coinciden ni en la categorización ni en los desarrollos propuestos (de ello se desprende que tampoco han de recurrir a la congruencia en la periodización). La primera de ellas configura una selección internacional que inicia en 1916 con *Vita futurista*, de Arnaldo Ginna y culmina en 2013 con *How Not to be Seen: A Fucking Didactic Educational. MOV File*, de Hito Steyerl. Algunas de las categorías más relevantes de esta selección son «Cine moderno/Nuevas olas y Cine político», en la medida en que se sugiere una lectura autónoma de un fenómeno que ya podría considerarse clásico, y «Electrónica digital. Sistema de edición no lineal de acceso aleatorio», en cuanto propone un nombre y un recorte original en relación a cierta proliferación de producciones de los '70 y '80. Respecto de la segunda cronología, ella sugiere una lectura nacional que comienza con el nacimiento de Chilefilms como empresa estatal en 1942 y encuentra su final -provisorio, claro está- en 2014 con *32°Sur/73°Oeste* de Daniela Contreras y José M. Santa Cruz. Las categorías que en este caso sobresalen son «Institucionalidad», pues enfatiza la especificidad histórica de las condiciones de producción chilenas, y «Campo expandido», ya que cristaliza la apuesta

categorial de los autores.

En definitiva, *Visiones laterales. Cine y video experimental en Chile (1957-2017)* es un intento prolífico de abordar la singularidad de lo experimental en las imágenes movimiento generadas en Chile durante las últimas décadas. Su carácter multiforme y múltiple en relatos, sentidos y objetos no atentan contra el propósito central de realizar una revisión histórica del cine y el video experimental chileno. Por el contrario, es a partir de la multiplicidad de espacios, prácticas y discursos que se señalan los momentos específicos de inscripción de cada uno de esos ejercicios experimentales de la imagen. El rescate de documentos relevantes en la materia, la revisión crítica del corpus tanto histórico como contemporáneo y el diálogo con agentes, curadores e investigadores son los elementos de un elenco de herramientas que permiten señalar «lo experimental» como una “vocación de subversión que impide la fosilización estética, y abre posibilidades de exploración” (Ibídem: 253). Ello delinea uno de los aportes más ricos de este ensayo curatorial: constituye una reflexión teórico-visual que invita a seguir urdiendo y multiplicando las tramas de esa insurrección.

Bibliografía:

- Adorno, Theodor y Max Horkheimer. 2007. *Dialéctica de la Ilustración. Fragmentos filosóficos*. Madrid: Akal.
- Adorno, Theodor. 2011. *Teoría estética*. Madrid: Akal.
- Aravena, Claudia e Iván Pinto. 2017. *Visiones laterales. Cine y video experimental en Chile (1957-2017)*. Santiago de Chile: metales pesados.